

Indumentaria impresa: un territorio para habitar los límites

Guillermina Valent

// Becaria de investigación de la Universidad Nacional de La Plata y docente de Grabado y Arte Impreso, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El texto pretende problematizar las producciones estéticas de circulación masiva, en general, y la indumentaria impresa en particular. Para ello se trabaja con dos casos particulares: la experiencia de la Bauhaus y el proyecto “Sobre la superficie la piel”. Esta reflexión propone aportar herramientas conceptuales para considerar a la indumentaria como dispositivo posible y valioso para la imagen plástica. No se trata simplemente del encuentro de dos disciplinas independientes (Indumentaria/ Gráfica Artística), sino de una profundización vinculante que pretende llevar adelante un proyecto dialéctico e inclusivo que desdibuje los límites.

Palabras clave

Indumentaria impresa - Imagen - Dispositivo - Múltiple - Sentido

La contemporaneidad nos encuentra rodeados de imágenes, contruidos por ellas y atravesados por su condición estetizante. Se imponen ante nosotros con un amplio repertorio omnipresente, se presentan a través de la sofisticación de sus recursos retóricos y técnicos, y establecen categorías en el entorno.

Para contextualizar el fenómeno, resulta útil el diagnóstico de José Luis Brea. El autor, que define a la sociedad actual inmersa en un estadio que denomina “capitalismo cultural”, le otorga a las *Industrias de la subjetividad* un papel activo y de carácter sustancial.

Al mismo tiempo que podemos hablar de una fase diferenciada de “capitalismo cul-

tural” (toda vez que en él es la producción y la distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como industrias de la subjetividad, puesto que su requerimiento mayor se produce precisamente en términos de un invertir identidad (Brea, 2009).

De este modo, las imágenes –como parte integral de este fenómeno y en circulación permanente– se presentan de manera masiva (impresos múltiples, medios digitales, televisión, grandes centros comerciales, el diseño y la moda) y serializan tanto a los productos como a los receptores que las consumen.

Como resultado de la abundancia se producen procesos de banalización. Estos procesos, que se manifiestan en la pervivencia de una gran presencia superficial e instantánea –abonando un tipo de lectura literal–, alimentan un creciente vacío en la búsqueda de experiencias críticas que propicien una percepción más lenta. Estos supuestos contemporáneos son reales y palpables. Sin embargo, a pesar de la linealidad del planteo, existen matices que abrevan en los espacios híbridos, en las nutridas propuestas de los encuentros disciplinares. De uno de ellos nos vamos a ocupar en el presente artículo. La indumentaria impresa, como territorio para habitar los límites, pretende ser ese lugar que en ocasiones pueda vulnerar esta dinámica de mercado. Asumir esta posición exige, como plantea Brea, “encontrar el diferendo que le permita distinguirse de aquellas otras que operan guiadas por la voluntad del entretenimiento o la seducción interesada” (Brea, 2009).

A continuación, profundizaremos en dos casos que consideramos significativos para reconocer indicios sobre estos quiebres y que constituyen antecedentes relevantes a la hora de pensar la imagen impresa sobre dispositivos de uso: la Bauhaus y el Proyecto “Sobre la superficie la piel”¹.

Bauhaus, un espacio para la contradicción

El primer caso con el que trabajaremos se desarrolla en un contexto fecundo para el campo de las manifestaciones artísticas y fundacional para lo que hoy entendemos como diseño. Con la proclamada intención de acercar el arte a la vida, y enmarcadas en lo que Brea denomina la “era del capitalismo industrial”, las vanguardias se verán fuertemente influenciadas por las condiciones externas al campo artístico que las ocupa. Con una intención crítica hacia la academia, se construyen a partir de una retórica antagónica y encarnan el papel del bohemio: “El artista se posiciona al lado del nuevo sujeto emer-

gente. Como productor intelectual, cultural” (Brea, 2009).

Proyectos aislados, que representaron espacios de quiebre, se desarrollan en paralelo a la ferviente dinámica de los ismos artísticos. Un ejemplo de ello es la Bauhaus –en su concepción original (1919-1933)–, que se instituye como portal en la discusión acerca del arte para los objetos de la vida cotidiana.

En un esfuerzo por otorgar valor a aquellos objetos que en ese momento se multiplicaban masivamente, y con el objetivo de trabajar la utopía de la reconstrucción ciudadana², este proyecto, llamado Bauhaus Estatal de Weimar³, constituye una nueva mirada que propone extender el horizonte de lo artístico hacia nuevos territorios. La propuesta original,⁴ que continúa siendo un acontecimiento para repensar, atravesó en su corta e intensa vida situaciones antagónicas y fue víctima de notables contradicciones. Tal es el caso, en primer lugar, del papel fluctuante otorgado a la relación artista/artesano; y, en segundo lugar, la pervivencia de manifiestas posiciones encontradas, a través de los nuevos medios, frete a la producción plástica de carácter múltiple.

Respecto a la relación artista/artesano –en la fase de su formación, que Friedhelm Kröll define como “estructuralmente inestable” (Kröll, 1974)–, se hacen visibles estos conflictos de jerarquías que son representativos de lo que sucedía por fuera de la Institución. La tensión existente encontró su lugar más representativo en lo que se denominó “sistema dual”. Al respecto, Rainer Wick sostiene:

En la época de Weimar, la educación en los talleres se llevaba a cabo mediante una especie de sistema dual. Cada taller contaba con dos jefes, un artista y un artesano, o, siguiendo la terminología de la Bauhaus, un maestro de la forma y un maestro artesano (Wick, 1986).

Esta dualidad cristalizaba un conflicto que resultó ser consecuencia del propio esquema occidental. El concepto de arte, en aquel lugar y en ese momento histórico, condensaba los lineamientos de un

campo autónomo que se había formulado en Europa en los siglos XVI y XVIII (Bobbio, 1992). Según estos principios, “cada campo científico o artístico será un espacio con capitales simbólicos intrínsecos” (Bourdieu, 1967). Por lo tanto, postular la existencia de una convivencia simétrica sería ignorar la dimensión política que tuvo esta discusión en aquel momento, en el cual el artista gozaba de los beneficios de su carácter bohemio y único, y el artesano –supuestamente alejado de ambiciones conceptuales– era el que manejaba las devaluadas destrezas operativas del oficio.

En la mayoría de los casos, la vinculación con los maestros derivó en una relación asimétrica en la cual el *artista/creador* tomaba las decisiones y el *artesano/operario* debía subordinarse al primero. Esto generó, en muchas oportunidades, conflictos que encontraron su resolución en el alejamiento de alguno de los miembros. Por este motivo, podemos encontrar un nutrido número de docentes en períodos cortos. Sin embargo, el litigio de jerarquías fue transformándose, de la misma manera en que lo hicieron los conceptos básicos que se desarrollaban en la Institución. La tarea docente dio un giro hacia la paulatina aceptación de los nuevos medios de producción, lo que exigió una mirada integral de los objetos a producir. En un tiempo en el que lo masivo gozaba aún del sesgo democratizador, la posibilidad de llegar a todos lados gracias a las tecnologías industriales precipitó la formación de profesionales que habían interiorizado las dos dimensiones del sistema dual en una nueva síntesis.

En el caso del área textil, por tomar un escenario afín a los intereses de este texto, existió la participación de un nutrido repertorio de docentes. Es significativo ver, en la línea de tiempo que se presenta a continuación, cómo en 1926 los cargos académicos dejan de lado el sistema dual para plantearse en otros términos.

1919-1925, Helene Börner, maestra de artesanía (oficialmente, desde 1921).

1921, Johannes Itten, maestro de forma.

1921-1927, Georg Muche, maestro de forma.

1925-1926, Gunta Stölzl, maestra de artesanía.

1926-1931, Gunta Stölzl, dirección general tinte, Lis Beyer.

1930, Anni Albers, auxiliar de enseñanza.

1931, Anni Albers, dirección en comisión.

1931-1933, Lily Reich, dirección general.

(Bayer, 1970)

Respecto a las posiciones encontradas frente a la producción plástica de carácter múltiple –que ponen en tensión el tipo de manufactura adecuada para estos nuevos productos–, las producciones artesanales de la primera fase devenían en la fabricación de objetos suntuosos. Producidas en un esquema de talleres que volvía su mirada a los gremios de producción medieval⁵, quedaban cautivas de un esquema productivo de alto costo y poca producción para las demandas de la época. En vista de esto, lo que parecía una postura revolucionaria –la desacralización del campo del arte mediante el regreso al oficio–, consolidó, paradójicamente, al objeto único como su máxima expresión. Este tipo de contradicciones hizo que el curso de los acontecimientos avanzara hacia el terreno de las producciones mecánicas, pero con un fuerte replanteo en las instancias proyectuales. Al respecto, Gunta Stölzl explica:

En 1922-23 teníamos un concepto de vivienda esencialmente distinto al de hoy. Nuestros materiales podían ser poesía cargada de ideas, decoración florida, experiencia individual [...]. Progresivamente se produjo una transformación. Percibimos lo pretencioso que eran estas piezas independientes [...]. La riqueza de color y de forma se nos volvió despótica, no se adaptaba, no se subordinaba a la vivienda, buscábamos la simplificación, disciplinar nuestros medios, verlos funcionales. Con ello llegamos a los tejidos métricos, que podían servir claramente al espacio, al problema de la vivienda. El lema de esta nueva etapa: ¡Modelos para la industria! (Stölzl en Wick, 1986).

La Bauhaus fue, en ese período, un espacio de discusión por el que transitaban no-



Figura 1. Remeras estampadas realizadas en el marco de la investigación “Sobre la superficie la piel” (2004)

tables individualidades que pusieron en cuestionamiento, como dimensión política del arte, el nuevo lugar que éste debía ocupar. La Escuela representó un intento por salirse del esquema autónomo de lo artístico y se propuso desde lo formal y en diálogo con la máquina.

Este señalamiento del caso Bauhaus no alberga un juicio de valor acerca del camino recorrido por la notable Institución. Por el contrario, resulta significativo porque permite observar de qué manera se dieron las discusiones acerca de la producción, la circulación y el consumo de objetos estéticos de circulación masiva en aquel momento y lugar. Conflictos

que consideramos antecedentes con consecuencias exponenciales.

De soporte a dispositivo

La indumentaria resulta un gran territorio para el trabajo de la imagen, ya que excede, desde su creación, a la propia materialidad para convertirse en la piel o en el abrigo de una persona. En esta acción, la imagen –como parte de esta totalidad– se resignifica en su contenido simbólico. ¿Es lícito pensar, entonces, que la indumentaria, en su relación con las imágenes impresas⁶, juega el papel de soporte material? ¿O es un dispositivo?



Figura 2. Fotografía de archivo tomada en el Ex Centro Clandestino de Detención de la ESMA (1977)

Para ensayar una respuesta a esta cuestión, cabe mencionar la definición que Jacques Aumont hace del dispositivo. El autor lo define como “un conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación con las imágenes”, entre las que se encuentran “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y reproducción, los lugares de accesibilidad y los soportes que sirven para difundirlas” (Aumont, 1992). En estos términos, reducir el campo de la indumentaria a una de estas dimensiones (el soporte) sería perder de vista la compleja relación que se establece entre las producciones que cruzan indumentaria e imagen impresa.

Las condiciones materiales de apropiación que definen al soporte están inevitablemente vinculadas con las demás características que describe el autor cuando define al dispositivo. Por lo tanto, la variación de soporte, en este caso, trae consigo la semántica de un esquema de apropiación, de producción y de circulación diferenciado.

En su análisis sobre el dispositivo, Aumont focaliza en la necesidad de hacer opacas estas condiciones que operan de manera sustancial en nuestra relación con las imágenes. Sin embargo, su obje-

tivo está posicionado en la desnaturalización de dispositivos, como el cuadro, la fotografía, la televisión y el cine; todos ellos instalados en una relación de mayor o menor distancia con el espectador, pero en ninguno de los casos usados sobre el propio cuerpo o sobre el cuerpo de los sujetos de su entorno.

Según los términos de Aumont, podemos considerar a la indumentaria como un dispositivo para la imagen múltiple, pero será necesario ir un poco más allá y tratar de establecer en qué sentido el cuerpo como portador de imagen, tanto sobre quien viste como también investido en otros, hace de la indumentaria un campo particular.

Como explica Hans Belting:

[...] cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara [...] se coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial (Belting, 2012).

De este modo, el horizonte de expectativas que despliega este dispositivo en particular asume, con especial relevancia, su función simbólica. De este modo, se ponen en tensión los conocimientos acerca de lo que entendemos por recursos plásticos para la construcción de la imagen. Pensada para “funcionar” sobre la indumentaria, la imagen, deberá revisar sus supuestos. Se trata, a modo de síntesis, de proyectarla sobre un dispositivo que contiene fuertes jerarquías simbólicas (frente, espalda, zonas erógenas, extremidades) y que se desplaza en tiempo y espacio. Desde el campo de la indumentaria, la profesora Andrea Saltzman brinda indicios acerca del valor de este territorio: “La superficie textil es un poderoso territorio de expresión, que califica y da identidad al diseño” (Saltzman, 2004). Con relación a esto, resulta importante hablar sobre la identidad de quien porta un diseño, en y por el medio social que habita.

A partir de todo lo mencionado, planteamos el análisis de la producción de sentido sobre la indumentaria y proponemos un abordaje que permita desnaturalizar estos mecanismos aprehendidos para poder llevar adelante un verdadero planteo acerca de la imagen como elemento constitutivo de un dispositivo complejo.

“Sobre la superficie la piel”, un antecedente

Hasta aquí revisamos algunos indicios que resultan significativos a la hora de problematizar la relación entre imagen impresa e indumentaria. La Bauhaus nos dio la posibilidad de reconocer contradicciones valiosas para repensar en un nuevo tiempo y espacio algunas dimensiones de este encuentro, como cuál es el lugar del productor y de los procesos de producción. Con la misma pretensión de distinguir en este cruce un nuevo espacio, de características particulares, abordaremos el proyecto “Sobre la superficie la piel” (2004-2008).

La primera fase del proceso (tesis de grado) pretendía problematizar el significado de las imágenes desarrolladas sobre un dispositivo de uso como la indumentaria. La hipótesis de esta primera fase sostenía que la imagen, sea cual fuere, impresa sobre la indumentaria funciona de manera ornamental, es decir sin propiciar una lectura significativa. Sin embargo en el momento en el que se la asocia con información escrita que la contextualice, esta condición se revierte drásticamente.

El proyecto pretendía encontrar en la indumentaria un espacio valioso para la producción y la circulación de imágenes. Por esta razón, también el título que enmarcó toda la producción (Sobre la Superficie la piel) intentó ser la metáfora que acompañara el proceso, proponiendo a la superficie textil como un órgano vital, la piel. Queda subrayada su densidad conceptual en el texto poético que circuló en la muestra:

El efímero significado de una prenda se cuelga de la carne que lo porta, se nutre de su sangre y habla por su boca. La coraza, cuenta acerca de las tiernas viseras que guarda y se hace blanda. En el inevitable contacto con el aire, la pequeña superficie explota y desde su interior afloran los jugos que saborean los ojos de otros cuerpos. Su hedor no permite ser ignorado y la superficie palpita con violentos espasmos que resultan ser ecos de lo profundo.

Sobre la superficie la piel, que respira para

luego transpirar exultante la digestión de lo que simplemente es aire (Valent, 2004).

El trabajo se realizó con un soporte de uso diario y de producción masiva —como la remera manga corta, unisex, talle M— perteneciente al esquema de circulación comercial, diferenciado del artístico. El producto inicial fue una colección de remeras estampadas, con imágenes fotográficas y formas abstractas [Figura 1]. El eje de la propuesta estaba en la imagen fotográfica y su relación con la información escrita que la contextualizaba. La imagen una vez “informada” pretendía instalar una situación de tensión.

Se utilizó una única fotografía, tomada en el Ex Centro Clandestino de Detención de la ESMA, en 1977 [Figura 2]. Sus protagonistas son Alice Domon y Léonie Duquet, dos monjas de origen francés, detenidas y desaparecidas ese año. Esta información, que nos conecta con un universo presente y significativo para la historia argentina y latinoamericana, es un componente clave del proyecto. Su

origen, íntimamente ligado a la muerte y a la violencia que habitan en la memoria colectiva, hace visibles los hilos del funcionamiento del dispositivo, o, al menos, los pone en cuestión.

Las prendas no variaban en su estructura formal y respetaban la morfología convencional de la tipología: remera unisex. La intervención estaba en su superficie: frente, dorso, mangas y cuello. La variable estaba en los impresos, pero tampoco resultaba evidente, ya que sus rasgos estilísticos seguían una estética muy colorida y bastante alejada de lo que serían las condiciones formales de una fotografía testimonial. La información escrita que acompañaba a cada prenda —ubicada en la etiqueta—, describía los orígenes de la fotografía, mencionaba a sus protagonistas —con el año y el lugar en el que fue sacada la fotografía— y completaba el objetivo de la propuesta.

Las preguntas que se plantearon para el proyecto fueron las siguientes: ¿Quién está dispuesto a ponerse esta camiseta⁸?, ¿qué significa vestir esta prenda?, ¿es la



Figura 3. *Una imagen mil palabras*, Guillermina Valent, 2004

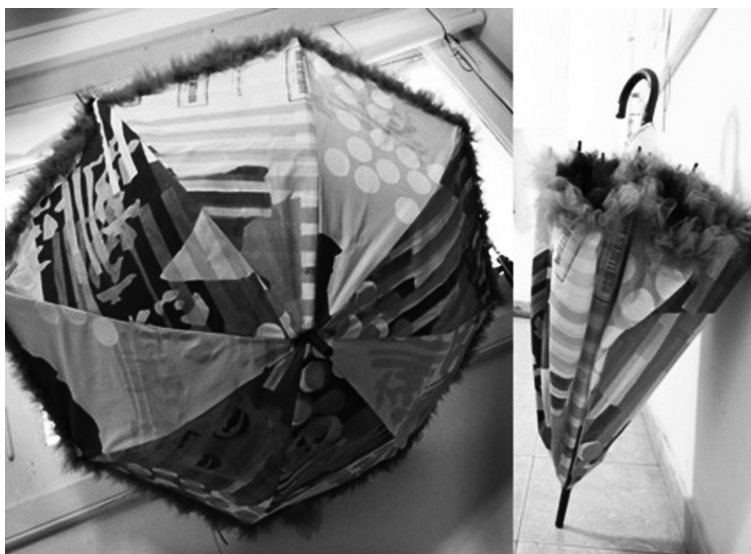


Figura 4. *Fragmentos*, Guillermina Valent, 2005

imagen relevante en este caso?, ¿llevarla puesta es una toma de posición?, ¿nos hacemos estos planteos fuera del circuito del arte cuando elegimos una prenda para vestir?

En una segunda fase, y como continuidad de la propuesta original, se presentó la obra *Una imagen mil palabras*, en el contexto de la muestra “Imágenes Inestables III”⁹ [Figura 3]. En ella se reiteraba la problematización de la superficie del textil como soporte de una imagen artística. Esta obra, conformada por una pieza de tela de 1,50 metros de ancho, fue colgada sin ningún tipo de marco, es decir, se mostraba desplegada como habitualmente se pueden ver los textiles en un comercio que exhibe sus productos a la venta. Su particularidad era el tipo de imagen que proponía y el lugar de exhibición en el que se mostró (un centro cultural en el contexto de una muestra artística).

Impresa con serigrafía a varios colores, la gabardina volvía a reproducir la imagen fotográfica antes utilizada, pero en esta oportunidad se hacía a gran escala y en su versión vectorizada. El resultado final, acompañado por gran variedad de motivos ornamentales, proponía un tipo de composición más cercano al que plan-

tearía una obra plástica tradicional con un marco rectangular, con jerarquías compositivas y con la consideración del espacio impreso como totalidad discursiva. Sin embargo, este campo plástico estaba propuesto desde el dispositivo de exhibición con otro destino: ser fragmentado, inevitablemente cortado, como piezas constitutivas de una prenda de vestir que sobre un maniquí se presentaba, potencialmente, a través de sus moldes.

La tensión que se planteaba entre la totalidad y las partes era el resultado del conocimiento de las operatorias del dispositivo indumentaria y de su contraste con el esquema tradicional de la obra artística. Este dispositivo, que planteaba otra estructura discursiva, amenazaba en este caso con desarticular el sentido de la imagen colgada, que no era estrictamente un cuadro y tampoco la tela de un comercio.

En una tercera fase, y con motivo de la Muestra “100 paraguas 100 artistas”¹⁰, con la pieza textil antes mencionada se realizó un paraguas que se tituló *Fragmentos* [Figura 4]. Exhibido junto con 99 paraguas más, la pieza confirmó el vaciamiento de contenido que amenazaba y que ponía en tensión el trabajo anterior.



Figura 5. *Caja de saldos*, Guillermina Valent, 2008

Una sutil e inconsistente referencia, el concepto de fragmento, pretendía ser la conexión remota a una totalidad previa. En este tercer caso, no existió información escrita que acompañara a la obra; la imagen fotográfica se desarticuló por su tamaño en formas abstractas, irreconocibles como totalidad. De esta manera, para quienes tuvieron contacto con este objeto en aquella oportunidad, el paraguas –sin referente exterior alguno– se transformó en una unidad en sí misma.

El resultado de la cuarta y última fase del proceso fue la obra *Caja de saldos*¹¹, cuya particularidad fue haber tomado un elemento propio de la circulación comercial de las piezas textiles, un símbolo que representaba el descarte, lo que queda por fuera [Figura 5]. Testimonio del corto recorrido que impone la moda,¹² las prendas que no tienen éxito terminan devaluadas en aquel destino. En esta caja de saldos fueron colocadas las remeras de la primera propuesta, replicando el esquema para una práctica habitual del consumo, revolver entre los desperdicios para rescatar algo y reinsertarlo en el universo de lo valioso. De esta manera, el dispositivo (indumentaria) en funcionamiento volvía a proponer un esquema de resignificación de las imágenes como parte

constitutiva e inseparable del discurso en su conjunto.

Conclusión

En este texto, atravesamos dos experiencias que nos interesa considerar como antecedentes para un replanteo de la *indumentaria* –entendida como dispositivo– para la producción de sentido. El caso de la Bauhaus resulta fundamental para entender que las divergencias en las dos discusiones presentadas fueron y son categorías que debemos volver a pensar en nuestro contexto con una reformulación de aquellas preguntas. Si en la Alemania de entreguerras las cuestiones que se debían decidir fueron: ¿Artista o artesano? ¿El hombre o la máquina? Actualmente, en el contexto latinoamericano, las preguntas para la producción de sentido en el campo de la imagen impresa para productos múltiples podrían ser: ¿Cuáles son las competencias que debe asumir el productor de imágenes en objetos de este tipo para el contexto local?, ¿le cabe a este sujeto el título de artista o artesano?, ¿qué papel juegan sus producciones en la construcción de subjetividades críticas?, ¿la condición de masivo es suficiente ar-

gumento para invalidar el potencial significativo de un dispositivo?

Se trata, en este caso, de abordar la condición material de la producción de las industrias de la subjetividad desde el ámbito de la indumentaria como potencialmente significativa.

Es importante destacar que la investigación “Sobre la superficie la piel” –que tuvo como resultado varias producciones–, permitió referenciar algunas de las preguntas de este trabajo mediante ensayos plástico/ conceptuales otorgándole, de esta manera, una dimensión material al planteo conceptual. También, debemos reconocer que en las cuatro fases del proceso de producción no se llegó al circuito masivo que habitualmente ocupan estos productos.

En ambos casos, el objetivo es reconocer a la indumentaria como un territorio valioso y como dispositivo para la construcción de experiencias críticas que propician una percepción más lenta y colocan al cuerpo en un plano privilegiado. En un contexto en el que las industrias de la subjetividad accionan de manera constante, persona por persona, es significativo correrse de la dinámica que propone la moda y repensar aquellos espacios de circulación, como la indumentaria, en otros términos.

Notas

- 1 Proyecto artístico desarrollado por la autora, durante los años 2003-2004, como tesis de grado para la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso. Se trata de un abordaje del soporte textil realizado desde la plástica.
- 2 En una carta que Walter Gropius le envía a su colega T. Maldonado, el 24 de noviembre de 1963, el primer director de la Institución menciona este objetivo necesario que se ve propuesto en el Manifiesto del primer planteo de la Escuela. En ella, explica las razones de su decisión “[...] de una mezcla entre un profundo abatimiento producido a raíz de perder la guerra y de la descomposición de la vida espiritual y económica, y una creciente esperanza de querer construir sobre estos escombros algo nuevo sin la tutela estatal, hasta entonces tan opresora [...] tanto dentro como fuera del país llegó gente joven, no para proyectar lámparas ‘werkgerichte’, sino para formar parte de una corporación que creara un hombre nuevo en un contexto nuevo y que provocara en todos la espontaneidad creadora” (Wick, 1986).
- 3 Bauhaus Estatal de Weimar fue el resultado de la fusión, en 1919, de la Escuela Superior Granducal de Artes Plásticas y la Escuela Gran Ducal de Oficios Artísticos (Bayer, 1970).
- 4 Cuando hablamos de *propuesta original* nos referimos al período que va de 1919 a 1933. Este recorte pertenece a Kröll, que distingue tres fases: creación, 1919-1923; consolidación, 1923-1928; desintegración, 1928-1933 (Kröll en Wick, 1986).
- 5 Esta posición la proclamó Gropius en su texto fundacional de 1919. “No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas!” (Bayer, 1970).
- 6 Hablamos en este sentido de imágenes gráficas de dimensión múltiple. El carácter específico se lo otorga: su condición intrínseca de existencia múltiple y la dimensión técnica que las determina para que lo anterior sea posible. Vale esta aclaración para establecer el recorte de un tipo de manifestación vinculada a la producción masiva de bienes culturales.
- 7 Este proyecto fue inicialmente el trabajo de Tesis de Grado para la Licenciatura en Artes Plásticas, Orientación Grabado y Arte Impreso, dirigido por quien fuera en ese período el titular de la Cátedra, Julio Muñeza. La presentación de lo que hoy consideramos como primera fase del proceso (la tesis) se realizó en 2004 y le valió a la autora su título de Licenciada. Como fases sucesivas, se realizaron numerosas presentaciones de obra plástica que retomaron siempre el punto inicial (la propuesta de la tesis) desde una perspectiva renovada. De manera aleatoria, y en diferentes lugares y circunstancias, se realizaron obras plásticas que significaron sucesivas aproximaciones al problema de la relación imagen impresa/ indumentaria. En su totalidad se desarrollaron como producciones particulares de la autora, ya sin tutoría.
- 8 La frase “ponerse la camiseta”, que proviene del ámbito del fútbol, implica asumir a la prenda como una bandera y, con este acto, hacer propia la ideología del equipo que la utiliza para su actividad. Es una actitud de total compromiso con lo que ésta significa y plantea una relación de pertenencia al grupo.
- 9 Muestra organizada por la Municipalidad de La Plata y realizada en el Centro Cultural Islas Malvinas, del 17 al 30 de noviembre de 2004.
- 10 Muestra colectiva organizada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata. En ella participaron artistas de la ciudad y tuvo el componente aglutinador de la puesta en práctica de apropiación de soportes no tradicionales. Se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza, de La Plata, del 2 al 31 de julio de 2005.
- 11 La obra obtuvo una mención de honor en el Salón Provincial de Arte Joven 2008.
- 12 Nótese que en esta oportunidad no hablamos de indumentaria, sino de moda. Entendemos que de ninguna manera pueden utilizarse como sinónimos y queremos hacer especial hincapié en el carácter efímero de la segunda.

Bibliografía

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bayer, H. y otros. (1970). *Catálogo 50 años Bauhaus*, Buenos Aires: Museo de Bellas Artes.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bobicio, M. A. (1992). *Las artes en el debate del quinto centenario*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Bourdieu, P. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En Pouillon, J. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Kröll, F. (1974). *Bauhaus 1919-1933*. Düsseldorf: Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis.
- Wick, R. (1986). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Fuente de Internet

- Brea, J. L. (2009). *Tercer Umbral*. Disponible en http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf